

Bollobás Enikő

PERFORMANSZ ÉS PERFORMATIVITÁS – A női, a meleg és a nem fehér szubjektumok nagy előadásai az irodalomban

Tanulmányomban összefüggéseket keresek egyfelől az irodalmi szövegekben szereplő nőalakok tárgyi vagy alanyi pozícióba helyezése, másfelől a társadalom normatív forgatókönyvei és azok lejátszása (vagy le nem játszása) között. Tudjuk, a nő az irodalomban sokáig döntően a Másik tárgyi pozíciójában jelenik meg; itt naturalizálódik, azaz a jelölt Másiké lesz az a pozíció, melyet a társadalom „természetesként” vagy „normálisként” deklaráál és konstruál a számára. A nő az, akit látnak vagy látunk (míg ő maga nem lát), akihez beszélnek (míg ő maga nem beszél), s akire mint alávetettre az „alávetés”, azaz a szubjekció cselekedetei irányulnak (míg ő maga nem cselekszik). Csak a tizenkilencedik század végén és még inkább a huszadik század elején jelenik meg az alanyi pozícióba helyezett nőalak, aki lát, beszél és cselekszik, bizonyítva a modernitással lehetővé váló női szubjektumkonstrukció lehetőségét (amelyet majd bizonyos értelemben a posztmodernizmus rombol le). Mindkét esetben performatív folyamatokról és ezek eredményeként létrejövő társadalmi-kulturális konstrukciókról beszélhetünk. Míg azonban előbbi esetben az előadás pusztán alakítás, performansz, vagyis a társadalmi normaként rögzült forgatókönyv szöveghű lejátszása, ahol is a nő rendre a tárgy pozíciójában termelődik újra, addig utóbbi esetben – jellemzően a modernista nőíróknál – az előadás semmibe veszi a normatív elvárásokat, s a nő a teremtő-alkotó performatív folyamatban immár alanyi pozícióban konstituálódik, aki beszél és cselekszik, azaz szintaktikai szubjektum és cselekvő

A nő mint szubjektum, a női szubjektum. Szerk. Séllei Nóra.
Orbis Litterarum. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007. 17-57.

ágens. A nőnek a Másik tárgyi pozíciójában való rögzítettsége párhuzamba állítható a meleg és – legalábbis az amerikai irodalomban – az afroamerikai szubjektum szintén tárgyi pozícióban történő naturalizálásával. A kulturálisan imperializált csoportok tagjai – így a nők, a meleg és az afroamerikai személyek – tehát hasonló diszkurzív folyamatok révén konstituálódnak, melyeken belül gyakran egymásra is vetülnek a nőiség, a melegség és a feketeség szubjektumtermelő jegyei.

Fenti tételeimet számos irodalmi szöveg feminista olvasatával fogom alátámasztani. Előbb a tárgyi pozícióban konstituálódó nőalakokat vizsgálom; itt – a lehetséges világirodalmi példák helyett – huszadik századi magyar férfiszerzőktől merítek (Márai Sándor, Ignó, Szerb Antal, Szócs Géza), miközben két írást is érintek, melyek az említett magyar írások túlzó ellenszövegeiként olvashatók (Jonathan Swift verse afféle mizogün összöveggént jelenik meg, Gertrude Stein rövidprózája pedig a Mme Récamier-toposz paródiájaként). A női alanyisággal foglalkozó részben amerikai nőírók (Gertrude Stein, Djuna Barnes, H. D.) radikálisan új szemlélettől inspirált szövegeiből kiindulva fogalmazom meg a női ágenség performatív lehetőségével kapcsolatos állításaimat. Végül néhány amerikai és egy magyar szerző (Herman Melville, Henry James, James Weldon Johnson, Nella Larsen, Arthur Miller, Oscar Wilde, Nádas Péter) írásaiban mutatom be, hogy a társadalmi norma szerint a meleg és a nem fehér Másik szintén a tárgy pozíciójában konstituálódik.

A tárgyalt szövegekkel (főként az alanyi, illetve tárgyi *gender*-konstrukciók illusztrálására idézett írásokkal) kapcsolatban két megfigyelést tehetünk: egyrészt feltűnő a szerzői identitáskategóriák (elsősorban a társadalmi nem) szerinti binaritás, másrészt nyilvánvaló a válogatás majdhogynem esetleges és véletlenszerű volta. Előbbivel kapcsolatban azt jegyzem meg, hogy a nő tárgyként való megalkotását alátámasztandó nem azért merítek férfiszerzőktől, illetve a nő alanyként történő konstruálását igazolandó nem azért idézek nőírókat, mert e két narratív opciót valamiféle *gender*-

esszenciához kötöm. Nem esszenciáról van szó, hanem narratív pozícióról, ahonnan a szerzők a nőt előállítják – férfipozícióból többnyire tárgyként, női pozícióból pedig (legalábbis az idézett példákban) már alanyként is. A női narratív pozícióból konstruált nőalak már nem a domináns diszkurzus terméke (tárgya), hanem saját női diszkurzusában termelődik újra, ahol szerzője olyan szubjektumként mutatja be, aki önkonstitúcióra és önreprezentációra képes – azaz ágenciával bír. Természetesen keresztpéldákat is találunk, de gondolatmenetemnek ebben a szakaszában egyértelmű esetekkel kívántam foglalkozni. Az esetlegesség vádjára pedig azt mondhatom, hogy reményeim szerint az idézett szövegek sokfélesége és a szerzői lista heterogén volta maga is hozzájárul a megfogalmazott tendenciák alátámasztásához.

Tehát kezdjük a magyar irodalmi szövegekkel. Első példámban élettelen tárgyakkól élő tárggyá áll össze a nő: rizsporból, hajból, festékből, ékszerekből a férfitekintet és a férfivágy tárgyává alakul. Márai Sándor szerint a nő nagy művész; naponta többször is remekművé rakja magát össze:

[A] nők mindennap, néha többször is, összerakják magukat, rizsporból, hajból, körömfestékből, rongyokból és ékszerekből, s úgy vigyáznak az árnyalatokra, a kifejezés finomságára, mint egy áruházi pénztárosnő vigyáz szemöldökének vonalára vagy mitesszerei nyomára az arcbőrön vagy kéz bőrének finomságára [...]. Nagy művészek a nők; sajnos, művük romlandó. (163–164)

A nő tevékenységének tárgya tehát ő maga, aki a férfi vágyának tárgyakként műalkotássá válik. Ez a mindennapos összerakás persze inkább az előadóművész (és nem az alkotóművész) alakításához hasonlatos: olyan performansz, mely híven követi a jól ismert kulturális forgatókönyvet, a férfi által írt hatalmi diszkurzust.

Másutt egy nőben azt dicséri Márai, ahogyan belép: ennek a mutatványnak a lényege a belépés, ezt adja elő; ő a tekintetek magára

vonzásának képességét – azaz a *par excellence* tárgyi pozíciót – fejlesztette művészi fokra:

Ez a nő semmi egyebet nem tudott, csak belépni. Úgy lépett be – egy társalgó ajtaján, emberek közé vagy fürdőkádba, vagy az ágyba, ahol kedvese várta –, mint egy nagy énekes a színpadra, mint egy pápa a trónterembe, ahol a világ hívóinek hódoló küldöttségét fogadja, mint egy hadvezér a meghódított városba, melynek kulcsait sápadt és szakállas polgárok mindjárt átnyújtják, selymvánkoson. Így tudott belépni. Megjelent a küszöbön, vagy helyet foglalt az ágyban, s az ünnepies várakozás érzése hatotta át a szemlélőket. De aztán, a belépés várásának multával, nem következett semmi. A belépéssel elmondott és megcsinált mindent, amit az életben mondani és csinálni tudott. Aztán csak ült vagy feküdt, vagy beszélgetett. A világ egyszerre eltakarta. Elvégezte dolgát, nem volt több feladata többé, akár meg is halhatott; mert már belépett. (49)

A folytatás azonban mindkét esetben kiábrándító: a naponta összerakott nő „romlandó”, a belépő nő pedig nem tudja megtartani a ráirányuló figyelmet – egyikük sem képes a tárgyi pozícióból alanynyá előlépni. A performansz mindkét esetben egy meglevő és kényszerítő diszkurzív normát ad elő. A nő olyan személy, sugallja Márai, aki a mások által írt forgatókönyvből nyeri kétes egyediségét. Mint Nádas Péter írja a *Párhuzamos történetek* egyik női szereplőjéről (aki éppen a férfi által irányított szeretkezés folyamán azonosul az ott elvárt szereppel): „ezek az előre megírt hangok kiénekeltek vele egy személyt, akiben meglepetten ismert önmagára” (I: 299).

Vegyünk egy igazán aprólékosan megírt összerakási jelenetet, Ignotus „Madame Récamier”-jét, mely lépésről lépésre követi nyomon a nő tárgyá válásának folyamatát. Az 1918-ban írt „Madame Récamier” izgalmas szöveg, mert a nőiséget kulturális produktumként mutatja be, s onnan nyeri különös báját, hogy a nőiség produkciójának folyamatát Madame Récamier-n keresztül járja végig, aki

a női princípium vagy esszencia hordozójaként vonult be a történelembe. Ignotus legalábbis két dolgot állít: egyrészt azt, hogy az „igazi nő” attól „igazi”, hogy eljátssza az „igazi nő” szerepét; másrészt azt, hogy ezt a szerepet nem kell kitalálni: létezik, meg van írva, csak elő kell venni a forgatókönyvet, a partitúrát, a koreográfiát. Az „igazi nő” pontosan tudja, melyik az a forgatókönyv, mely szerint dolgoznia kell.

Madame Récamier reggeli rituáléja mindemellett azért lesz hatásos (azért lesz cselekedeteinek performatív hatálya), mert közben valóban meg is történik az, ami a performatív aktus tárgya, azaz megszületik az „igazi nő”. A nemi identitás itt nem reprezentáció, hanem performativitás kérdése, azaz performatív módon lesz előidézve a nőiség, akár a performatív igék által a cselekedet. Akár, mondjuk, az ígéret, az eskü vagy a keresztelés performatív aktusában – melyben az *ígérem, esküszöm, megkeresztellek* szó kiejtésével (és bizonyos egyéb feltételek teljesülésével) maga az aktus (ígéret, esküvés, keresztelés) is megtörténik –, úgy a nemi szerepek jól ismert rituális aktusainak előadása nyomán jön létre „a nő” is.

Reggel tíz óra volt.

Madame Récamier fölébredt, s feje fölé nyúlva, meghúzta a falon ott csüngő hímzett csengettyűpántot. Belső szolgálója tálcán hozta be, kínai csészében, az újfőzetű csokoládé italt, melyet az ágyban iván ki, a szép asszony fölkel, átment benyíló öltözőszobájába, hol a kád langyos számartejjel tele várta, s mindenféle szerszámokkal fölszerelt asztal mellett a fürdető asszony leste parancsát.

Karcsú termetét itt megszabadítván minden külső és belső tisztátalanságtól, alacsony fapadon engedelmesen eléje feküdt a néembernek, ki szagos ecetbe mártott gyapjuszövettel dörgölte végig a szép asszonyt, majd izzó dióhéjjal itt is, ott is lepörkölte rózsás testéről a felesleges pihét, s melegített vászonlepedőbe burkolván úrnőjét, a lába s a keze körmét simára, gömbölyűre és korallszínűre csiszolta.

Így adta át a fésülőasszonynak, ki a szép asszony haját gondosan kisűrűzte, vigyázva átfestette, csigákba sütötte, s átkötötte fehér szalaggal s a szalag fölött gyöngyfűzérrel.

Az öltöztető komorna pedig selyemharisnyát húzott asszonya lábára, s térden alul hímzett szalaggal kötötte át, ugyancsak szalaggal kötözvén szinte talpára a mélyen kivágott aranyfűst topánkát. Patyolatból való igen kevés alsó ruhájának vállfűző nélkül vetette, szinte lehelte föléje az egybeszabott, könnyű fehér ruhát, melyet mellen alul széles, puha ránckokba vetett selyemövvvel kötött át, hátul pedig, derékon alul, megnedvesítette a vékony fehér szövetet, hogy jobban s tapadóbban térjen vissza, mint a genfi bölcs kívánta, a természethez. (103–104)

Madame Récamier ezután maga veszi kézbe a dolgok irányítását: titkos fiókjaiból pamacsokat, tégelyeket, üvegcséket vesz elő, arcán fölkelte az álmatag rózsákat, szeme feketéjét sejtelmessé tágítja, rózsákat tűz magára, leheletét megillatosítja, kezére csipkekesztyűt, ujjaira gyűrűket húz, vállára fátyolkendőt vet, s mielőtt szalonjába lép, gyöngyház legyezővel a kezében kipróbálja tükrében a „mosolyát, szemöldöke és csuklója ívét s foga csillogását”. Íme a régi recept szerint elkészült a nő: prezentálható. Madame Récamier indul is rendes déli fellépéseinek színhelyére, a nagy hírű szalonba.

Így nyitott be fogadószobájába, hol reggeli hódolatra várták, s szétnézvén az egybegyűlteken, szelíd mosollyal szólott:

– Itt vagyok, uraim, de csak egy föltétellel: ha olybá vesznek, mintha férfi volnék! (104)

Ignotus persze nem hagyhatja ki ezt a csattanót: a nagy asszisztenciával és másfél órai kemény munkával a szemünk előtt tökéletes nővé formálódó szépasszony azt szeretné, ha hódolói – akiket feltehetően vízszintes helyzetben fogad majd a híres pamlagon – férfi számba vennék. Az olvasó elnéző mosolyát az az ellentét váltja ki,

mely egyrészt a reggeli rituálé üzenete – „én vagyok az igazi nő”, „van szabad vegyértékem: kösd le!”, „ellenállhatatlan vagyok, minden férfit meghódítok” –, másrészt a szépasszony hiú ábrándja között feszül, hogy vegyék komolyan, azaz ne nőnek tekintsék. A mulattató ellentmondás abból adódik, hogy a szemünk előtt létrejött „igazi nő” föltételezi azt a kontextust, melynek ő a terméke. Az igazán nőies nő csak ebben a kontextusban képzelhető el. Madame Récamier egy igen jól ismert, szinte banális szerep művésze, aki pontosan tudja, hogy szerepet játszik: ő a férfivágy tárgya abban a társadalomban, ahol a női identitást a test megfelelő kipreparálása, valamint a hozzárendelt ruha, illetve jelmez kiválasztása teszi.

Ami még nagyon fontos: nőisége nem egyszerűen performatív konstrukció, hanem a beauvoiri Másik tárgyként, illetve tárgyi pozícióban történő megkonstruálása. Javarészt mások preparálják Madame Récamier testét: a fürdető asszony, a fésülő asszony, az öltöztető komorna végzi el rajta a Sandra Bartky által „diszciplináris gyakorlatoknak” (435) nevezett rituálét, melynek folyamán teste átalakul, ceremoniálisan feminizálódik. Madame Récamier esetében különösen nyilvánvaló az, amit Butler a test *genderré* történő stilizálásáról ír: a francia nagyszony látványosan bizonyos „aktusok stilizált ismétlése” („Performative” 402), illetve „ritualizált ismétlése” (*Jelentős* 12) révén veszi fel a társadalmi nem pregnáns jegyeit; szubjektívációja bizonyos szabályoknak vagy normatív kényszereknek történő alávetését jelenti (*Undoing* 41). Ez a konstrukció tehát nemcsak időbeli folyamat, de normákat ismétlő és citáló performatív folyamat is (*Jelentős* 23ff). Mindezt Madame Récamier valóban csak tárgyként viseli el – sőt, páciensként „szenvedi el”: előbb tárgy, majd alany, pontosabban: tárgyként lesz alany, hiszen a performatív aktusok lényege szerint azzá lesz, amit játszik. Olyan tökéletesen játszik, hogy közben átalakul: a jelmez, az ál-arc maga lesz a nő, a játék maga az élet, a szerep maga az én. De bármennyire szeretné is, ha olybá vennék, mintha férfi volna, Madame Récamier-nak nincs identitása azon kívül, amit megkonstruál a délelőtti performatív rítusa folyamán.

Megjegyzendő, hogy a szépség valahogy nem mindenkit objektivizál látványá. „Nőkre [...] akkor mondjuk, hogy szépek, ha megkívánjuk őket, tehát ha nem »érdek nélkül tetszenek«” (499), írja Szerb Antal, mikor a villamosablak által keretezett nőt előbb szinte álomszerűen szépek látja, majd a teljes képpel feltáruló kisebb tökéletlenségek láttán megkönnyebbülten sóhajt fel. A következő oldalon azonban rátalál az önmagáért való szépség egyetlen példájára. Ó Molly, a skót juhászkutya:

Ez a kutya *an und für sich* szép. [...] Ez a kutya nem azért szép, mert gondolatokat vagy hangulatokat ébreszt [...] Nem azért szép, mert vágyakat kelt, és nem azért szép, mert megfelel a szabályoknak. Ez a kutya az egyetlen tisztán szép dolog, amit életemben láttam. Szépsége olyan ősi, természetes valóság, mint az, hogy négy lába van és ugat. (500)

A kutyának megadatik az, ami a nőnek nem: hogy önmagáért (azaz alanyként), és érdek nélkül (azaz ne pusztán vágyak tárgyaként) lehessen szép, valamint az, hogy szépsége ne a szabályok előadása, azaz performansa legyen, hanem valami új entitás, valami „ősi, természetes valóság”.

Visszatérve Madame Récamier-ra, mennyire más az Ignotus-féle portré, mint Gertrude Stein hasonló témájú rövidprózai szövege, a „Madame Récamier” című „opera”. Lássunk belőle néhány részletet:

MME RÉCAMIER She is reclining. [...] In duties which are doves. They will be noiseless. She will have distresses. It is as likely that Naples is green. Madame Récamier has known the Queen.

[...]

MME RÉCAMIER Do or did William. Pleasures have come. They must be either coming or have come.

JANICE CUTTER She changes her name.

MME RÉCAMIER By not leaving and in place they must will they be increasing by grace. Grace connects with treasure. Treasure's a pleasure.

[...]

MME RÉCAMIER It is very welcome to have length and banish. Very welcome to have saved on and banish. Very much that they want and they will banish. That they like the seed and they will banish. That is why they why they will leave and banish. Thank you for all thought.

A szintaktikailag nagyrészt helyes, de szemantikailag értelmetlennek tűnő mondatokkal Stein megfosztja a nyelvet reprezentációs funkciójától, azaz itt a nyelv nem a jelöltnek alárendelt jelölők együttese, nem a jelentés pusztá hordozója, nem a valóság szimbolikus megjelenítője, hanem a valóság egy darabja. Stein azokból az elemekből alkotja meg Madame Récamier tárgyiasult ikonját, melyek kultúránkban erről a francia nagyasszonyról élnek. Ráadásul ezek a de-automatizált jelölők olyan valóságdarabok, melyek hangzó voltak (és nem jelentésük) révén hozzák létre asszociációs kontextusukat („Treasure's a pleasure”; „melons and melody, reaches and reverie”). Mint Zsadányi Edit egy másik Stein-szöveggel kapcsolatban rámutat: Steinnél a „jelölők játékának felszabadításáról” van szó („Az elveszett” 529), s a szöveg „[n]em figuratív és nem transzcendens alakzat, a szavak nem ábrázolják a tárgyakat, hanem maguk is materiálissá válnak” (534). Stein kezében a nyelv mindig is a játékoság eszköze: itt nem a beszélő beszél a nyelvet, hanem a nyelv beszél a beszélőt, aminek az eredményeként a nyelv egészen új dolgok látását fogja lehetővé tenni. Míg Ignotus csak a nőt objektiválta, addig Stein a nőről szóló beszédet is tárggyá alakítja, éreztetve tapinthatóságát, kézzelfoghatóságát. Számára a nőről alkotott szavak konkrét tárgyak, melyek taktilis voltukban érzékelhetők és élvezhetők, „szó-voltuk” élményszerű lesz.

A Stein-féle „opera” több ismert elemből konstruálja meg a pam-lagon heverő nő ikonját. Madame Récamier-ről azt tudjuk, hogy körülötte jönnek-mennek (és esetleg szexuálisan kielégülnek) az emberek („They must be either coming or have come”), egy időben száműzetésben élt („banished”), a test örömeit nem utasította el („Pleasures have come”). Utoljára hagytam a legkézenfekvőbb ele-met, melyet a David-kép tárgyiasítása révén ismerünk: Madame Ré-camier *hátradől* (hever) („Madame Récamier, she is reclining”) – azaz eggyé válik azzal az ülő-/fekvő-alkalmatossággal, melyet az amerikaiak *recliner*nek (heverőnek) hívnak. Ez a közismert Réca-mier-ikon, melyet Magritte élet nélkülinek festett meg, melyet *chez long*-ként Napóleon használt, illetve melyet a magyar nyelv – szem-ben a franciával vagy az angollal – metonimikus jelentésátvitellel bútornévvé tárgyiasított. Milyen kár, hogy Stein ezt nem tudta – biz-tosan örült volna neki (egyébként akár tudhatta is bécsi magyar dajkjától).

Nézzünk most egy másik szöveget, Szőcs Géza „Találkozás a Jó-zsef téren” című prózaversét 1979-ből. Itt nem egy, hanem három „igazi nő” szerepel: Vajda Juliannáról, Szendrey Júliáról és Kra-tochwill Georgináról van szó, akik egyszerre térnek be egy lipót-városi gyógytárba.

– Én Keleti szőrvestű szert kérek – mondja Lilla, hímzett battiszt eresztékkal diszitett überrockjában, fehér gyapjú gombkötőmunkával, rojtszéllel, részint szürke s rózsaszín bé-léssel.

– Én egy üveg Lillionese-t vásárolnék – szól Júlia, metszet-len tintakék bársony páltójában, sima törökbuzaszin tafota ruhájában, nyílt magas derékkal és csipkeszegélyzettel, gyöngyszín *pour la soie* két széles fodorral, kalapjában kazu-ártollal, redőzött atlasz szalaggal körülszegett keztyűjében.

– Nekem pedig adjon Kinai hajfestő-szert – így Gina, ve-lenczei csipkés pelerine-jében, tört (broché) tarlatan ruhájá-

ban, tafotabéléssel, félbő ujjakkal, melyek könyökig nyitvák, s csokrokkal fölkapcsolvák, úgy, hogy a hosszú egészen szűk alujjak láthatók. (64)

A vers szövegtestéből (melybe a lábjegyzetek nem értendők) alap-vetően kétfajta információhoz jutunk a három nőről: hogyan néz-nek ki és mit vásárolnak. Figyelmesen összeválogatott öltözéküket a költő finoman archaizáló részletességgel írja le – mintha egy korabeli divatlapot olvasnánk, még a helyesírás is korhűnek tűnik. A Másik szatirikusan túlzó részletezése ellenére tökéletes dámák jelennek meg előttünk, akik küllemüket még tökéletesebbé kíván-ják tenni, ezért tértek be a gyógytárba. Ezen a ponton a szerző már keresztnevüket, sőt, irodalmi nevüket használja, s egyre intimebb dolgokat tudunk meg róluk. Mint a szöveghez írt lábjegyzetekből kiderül, a hetvennyolc éves Lilla időskori bajuszkájától kíván meg-szabadulni a keleti szőrvestű szer segítségével, Júlia a szeplőtől szeretné megtisztítani arcát, Gina pedig hajfestékért jött. A próza-vers mágikus realizmus felé hajló utolsó részében a csodálatos jele-netet a résztvevők közül egyedül felfogó gyógyszerészsegéd előtt egy fantasztikus divatkavalkádban olvad össze a három nő múltja, jele-ne és jövője, valóság és lehetőség.

Aztán, fekete szaténtáskájukban a csodaszerekkel, még egy utolsó, átható pillantást vetve a tátott szájjal bámuló gyógy-szerészsegédre, elvonulnak pikéblúzukban, guvrirozott moa-ré szoknyájukban, prince de galles kockás, csipőig érő, elől nyitott kiskabátjukban, fejükön túll félkendővel és paradi-csommadár-tollakkal, naturszínű santungkosztümjükben, narancssárga jersey strandpizsamájukban, hegyesorrú kígyó-bőr csizmájukban, zöld nercbundájukkal, fekete-fehér zsor-zsett menyasszonyi gyászruhájukban, plisszírozott derékkal. (64)

A felsorolás vége valójában már nem is illik a három tökéletesen öltözködő dámára. A paradicsommadár-toll, a santung kosztüm, a narancssárga jersey strandpizsama, a hegyes orrú kigyóbőr csizma, a zöld nercbunda és a fekete-fehér zsorzett menyasszonyi gyászruha inkább groteszkké vagy mágikus realista módon abszurdá tágítja a nőiség mint performansz fogalmát. A legutolsó elem, a szöveg csattanójaként megjelenő menyasszonyi gyászruha pedig az a ruhadarab, mely összeköti a három asszonyt, hiszen mindhárman túléltek azt a férfit, akinek a révén egyáltalán ismerjük nevüket, azaz akinek létüket köszönhetik. A lábjegyzetektől pontosan kiderül, amit a vers előfeltételként sugall: hármójuk életében közös, hogy jóllehet mindnek több férfival volt kapcsolata (akit egyébként a lábjegyzetek precízen felsorolnak), Csokonai, Petőfi, illetve Vajda szerelmét későbbi házasságaik nem homályosíthatták el. (Ez az előfeltevés olvasható ki a szövegből függetlenül attól, amit az irodalomtörténetből tudunk: hogy, legalábbis Lilla és Gina esetében, ez az idealizált szerelem inkább csak a valóságban túlságosan is bátoratlan költők szüleménye volt.) Szócs verse említésre méltónak találja Végh Mihály esperesnek, Vajda Julianna második férjének gesztusát, aki az asszony sírkövére a Lilla nevet vésette, fejet hajtva ezzel a plátói Múzsaszerep szentsége előtt a maguk banálisan elhált házasságával szemben. Nyilván Szendrey Júlia sem véletlenül halt meg „két nappal első házasságának 21. évfordulója előtt”: bizonyosan ez volt az isteni jele a Petőfihez fűződő szerelem mindenképp felettiségének. Ezek az asszonyok bizony nemcsak küllemükben voltak tökéletesek, de a férfiuralmú társadalom értékrendje szerint a legmagasztosabb női sorsnak is részesei voltak: nagy költőket alkotásra ihlető Múzsák lehettek, s ezzel önmaguknak, sőt, későbbi férjeiknek, illetve élettársaiknak is halhatatlanságot szerezhettek (ha csak egy-egy lábjegyzet erejéig is). Női identitásuk hasonló a Madame Récamier-éhez, amennyiben a férfivágyat begyűjtő (de amúgy önmagában üres) szent kehely lehettek – azzal a

különbséggel, hogy a tökéletes női szerep az ő esetükben a Múzsáét is magában foglalja.

Hogy a számunkra oly ismerős társadalomban a női identitás leginkább a hiány jellemzőivel írható le, hogy a nőiség nem más, mint a test és az azt beburkoló ruházat – nos, erre nemcsak a feministák jöttek rá. Meglepő módon a híres nőgyűlölők¹ közt (még ha ellentétes előjellel is) találunk egy igaz elvbarátot: Jonathan Swiftet. „A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik” („A Beautiful Young Nymph Going to Bed”) című versére gondolok, melyben a Madame Récamier-től ismert identitást performatív módon bontja le. Corinna, a „rozoga utcai szépség” vetkőzésének vagyunk tanúi, amikor a hamis nőiséget képző jegyeket sorra leveti, hogy másnap újra összerakja őket.

S a háromlábú székre ülve
elsőnek műhaja kerül le;
kiemeli üvegszemét,
megtörli, úgy teszi odébb.
Majd mindkét ragasztott, egérbőr
szemöldökét gonddal helyérol
lefejt, kisimítja, végül
egy könyvet rak rá nehezékre.

¹ A kortárs magyar költészetben Oravecz Imrénél találhatjuk a leplezetlen mizogün szöveg talán legbanálisabb példatárát, különösen az 1988-ban megjelent, *1972. szeptember* című kötetében. A fiatal nőket itt szinte kivétel nélkül visszataszító testtel és nemi szervekkel jeleníti meg, akik pusztán jelenlétükkel is atavisztikus fenyegető erőként lépnek fel, s a férfiak így vagy áldozattá, vagy megfélemlítettségükben impotenssé válnak (l. az „Előtte többször is” című verset). Másból kurvák és ragadozók a nők, akiknek önző és kielégíthetetlen szexuális étvágyát a férfi homlokegyenest ellentétesnek látja azzal az álarccal, amely önállóságukat, intelligenciájukat és feminizmusukat lenne hivatott felmutatni (l. a „Nem voltál egészen” című verset). Ezekben a nőgyűlölő szövegekben a nők a „perverzión” előidézői, hiszen még távollétükben is bűnbe viszik a férfit, aki rájuk gondolva kezd maszturbálni (l. a „Most arról” című verset).

Kivesz két arctömő golyót:
 aszott arca attól pufók.
 Ínyén egy drótot megtekerve
 egy komplett műfogsort emel le.
 A dúcoló rongyot kihúzva
 fonnyadt keble lelottyán újra.
 Aztán az istennő acél
 bordájú fűzőjéhez ér,
 mit ügyesen kezel a hölgy:
 dudort lenyom, völgyet kitölt.
 Letolja a párnát, melyet
 derekán hord: csípő helyett.
 Gyengéd ujjaival megérint
 lábszárán pörsenést, fekélyt, mind
 oly sok katasztrófa nyoma:
 egy-egy tapaszt ragaszt oda.
 Letörli a piros-fehér
 púdert, mielőtt ágyba tér,
 kisimítja ráncait:
 arcára zsírpapírt szorít;
 altatót vesz be éjszakára,
 s gyorsan takarót húz magára.
 [...]

S reggel, bár dúltan, tagjait
 a nimfa összerakja mind.
 De hogy írjam le, mily művészet,
 míg megkerülnek mind a részek;
 vagy hogy mutassam meg a kint,
 mellyel egésszé áll megint?
 A Múzsát megölné a szegény,
 hogy ilyen színbe közbelépjen!

Corinna felrak minden éket:
 ha látod, hánysz, a búze méreg.²
 („A gyönyörű nimfa” 632–635)

² Then, seated on a three-legg'd Chair,
 Takes off her artificial Hair:
 Now, picking out a Crystal Eye,
 She wipes it clean, and lays it by.
 Her Eye-Brows from a Mouse's Hyde,
 Stuck on with Art on either Side,
 Pulls off with Care, and first displays 'em,
 Then in a Play-Book smoothly lays 'em.
 Now dextrously her Plumpers draws,
 That serve to fill her hollow Jaws.
 Untwists a Wire: and from her Gums
 A Set of Teeth completely comes.
 Pulls out the Rags contriv'd to prop
 Her flabby Dugs and down they drop.
 Proceeding on, the lovely Goddess
 Unlaces next her Steel-Rib'd Bodice;
 Which by the Operator's Skill,
 Press down the Lumps, the Hollows fill,
 Up goes her hand, and off she slips
 The Bolsters that supply her Hips.
 With gentlest Touch, she next explores
 Her Shankers, Issues, running Sores,
 Effects of many a sad Disaster;
 And then to each applies a Plaister.
 But must, before she goes to Bed,
 Rub off the Dawbs of White and Red;
 And smooth the Furrows in her Front,
 With greasy Paper stuck upon't.
 [...]

The Nymph, tho' in this mangled Plight,
 Must ev'ry Morn her Limbs unite.
 But how shall I describe her Arts
 To recollect the scatter'd Parts?
 Or shew the Anguish, Toil, and Pain,
 Of gath'ring up herself again?

Igazán őszinte beszéd. A kulcsín hamis, a belbecs hiányzik. Az öregecske [öregecskedő?], csúnyácska Corinna minden része mű-, pót-, ál-, vendég-. Csalás és hazugság minden, mi szemnek látható. Ugyanakkor a nő belül teljesen üres, identitása maga a hiány. Csak tárgy, de nem alany. Swift azonban ezt nem úgy mutatja be, mint Ignotus vagy Szócs – azaz a test, a külső, a ruházat, a jelmez identitást építő oldaláról –, hanem az ürességet elfedni képtelen, illetve az ürességet naponta felfedő külső leépítésének az oldaláról. Míg Ignotus és Szócs esetében a halmozott felsorolás az empatikus humor eszköze, addig Swiftnél a távolító és elidegenítő iróniáé. Bár egyazon folyamatnak a két, egymást kiegészítő perspektívája ez, mégis, míg a színéről megmosolyogjuk a semmit valamivé konstruáló igyekezetet, addig a fonákjáról undort érzünk. Így a szerző a didaktikus utolsó sor nélkül is kiváltaná a kívánt hatást.

Lássunk most néhány másfajta szöveget, ahol a nőalak alanyi pozícióban konstituálódik, tehát ő az, aki lát, beszél és cselekszik. Ezekről a performatív folyamatokról és az ezek eredményeként létrejövő társadalmi-kulturális konstrukcióról azt mondhatjuk el, hogy előadásuk semmibe veszi a normatív elvárásokat, a létező kulturális forogatókönyveket, amennyiben az új forogatókönyv itt mind az idáig ismeretlen ént termel, s a női szubjektum autonómiáját annak alanyi pozícióba helyezésével sugallja.

Az a kérdés, hogy lehet-e a performatív módon definiálódó női szubjektivitást az azt teremtő kontextuson kívül ábrázolni. Lehet-e a nőt úgy hitelesen bemutatni, hogy az ne tárgyként, elsősorban a férfivágy tárgyaként nyerje el identitását? Lehet-e a női szubjektumot olyan performatív konstrukcióként bemutatni, mely felülírja a társadalom normatív előfeltevését?

The bashful Muse will never bear
 In such a Scene to interfere.
 Corinna in the Morning dizen'd,
 Who sees, will spew; who smells, be poison'd.
 („A Beautiful Young Nymph” 600–602)

Lehet, de ez a váltás mintha bizonyos egyéb feltételek megjelenéséhez volna köthető: a női fejlődésregény és a női művészsregény megjelenéséhez, a modernitás és a modernizmus új szemléletéhez és újat akarásához. Ez az a pillanat, amikor láthatóvá válik – mint Séllei Nóra fogalmaz – „a liberális humanizmus szubjektumának a nemi (ez esetben maszkulin) megalkotottság[aj]” („Mért félünk” 5), s egyúttal nyilvánvalóvá lesz „a diszkurzusba kódolt maszkulinitás le- és elfedettsége” (6). Szükséges továbbá a férfi/nő bináris oppozíció mellett megjelenő egyéb bináris – heteroszexuális/homoszexuális, valamint az Egyesült Államokban: fehér/fekete – oppozíciók performatív folyamatként és társadalmi konstrukcióként történő konceptualizációja. Ekképp a huszadik század fordulójához köthető ez a váltás, pontosabban az 1890-es évek és az 1910-es évek közti két évtizedre: a női szubjektum ekkor követeli ki helyét a nyelvben. A nő akkor válik szubjektummá, női szubjektummá, amikor beszélni kezd. Ekkor ugyanis – mint Rosi Braidotti rámutat – engedelmeskedik vágyának, hogy egyrészt legyen, másrészt hogy női szubjektum legyen, azaz a nyelvvel adjon magának felhatalmazást (*entitlement*) (6). E folyamat fontos eleme a mindaddig kizárólag a férfiak privilégiumaként kezelt vágy eltulajdonítása, mintegy nőnimmel való ellátása. Az alanyként beszélt nyelv ezenkívül az én megtöbbszöröződését eredményezi, kizárva a női szubjektum monolit esszenciaként történő rögzülését (7).

Gertrude Stein 1909-ben írja a modernizmus nagy hullámát (Proustot, Joyce-t, Woolfot, Eliotot, Poundot) megelőző *Három élet* (*Three Lives*) című könyvét, melyben három asszony egészen sajátos portréját rajzolja meg. A portrék sajátossága abban áll, hogy a nőket nem férfi-nő relációban mutatja be, nem tárgyakként, akiknek a feladata a férfiak vágyának és igényeinek kielégítése – annak ellenére, hogy mindez, mint Zsadányi Edit rámutat, a prenarratíva szintjén jelen van („Az identitás” 296). Bár mindhárman szolgálók, a német Anna, a fekete Melanctha és a szintén német Léna autonóm lények, akiknek nem az az életcéljuk, hogy férfiaknak tessenek és aszimmetrikus házasságokban – esetleg Múzsaként – alávessék

magukat a férfiak igényeinek. Különösen Melanctha történetéből rajzolódik ki az úgynevezett „kutató hős” arcképe, akit mindeddig szinte kizárólag férfiként ábrázolt az irodalom. Melanctha az egyik korai női fejlődésregény hőseként olvasható, aki a bonyolult jellem-ábrázolásnak köszönhetően összetett, alakuló személyiségként jelenik meg az olvasó előtt, akár Werther, Julien Sorel vagy Raszkolnyikov.

„Melanctha Herbert méltóságteljes, fakósárga bőrű, értelmes, vonzó néger nő volt” (82) – írja Stein a második oldalon, rögtön szembeállítva Melancthát „nőiesebb” Rose nevű barátnőjével, akinek „közönséges női tucatnevetés volt a nevetése” (82). A kutató hős élete bonyolultabb, mint a hagyományos ideálként ismert „igazi nőé”.

Melanctha Herbert nem tette olyan pofonegyszerűvé a maga életét, mint Rose Johnson. Melancthanak egyáltalán nem ment könnyen, hogy összebékítse igényeit és lehetőségeit.

Melanctha Herbert mindig elveszítette azt, amije volt, mert mindent akart, amit csak meglátott. Melancthát mindig elhagyták, ha épp ő nem hagyott el másokat.

Melanctha Herbert mindig túl erősen szeretett és túlságosan is gyakran.

Mindig teli volt titokzatossággal és finom rezdülésekkel és nehezteléssel és bizonytalan gyanakvással és bonyolult kiábrándulással. Aztán egyszer csak hirtelen haragú lett és meg gondolatlan és magabiztos, és aztán szenvedett és mindent magába fojtott.

Melanctha Herbert mindig nyugalmat és csöndet keresett, és mindig újabb és újabb bajba keveredett. (85)

Melanctha külsejéről szinte semmit nem tud az olvasó; női identitását nem testének megfelelő kezelése vagy valamiféle öltözködési rituálé teremti meg. A szerző úgy írja le Melancthát, ahogyan nőt csak ritkán szokás az európai és az amerikai irodalomban be-

mutatni: nem úgy, ahogy mások látják, hanem vágyain és hajlamaiban keresztül, elmesélve azt, amit a nő gondol, amit szeret és amit nem szeret, amire vágyik és törekszik. Ha nem tudnánk, hogy Melanctha nő, akkor a szerző által leírt személyt valószínűleg inkább férfinak gondolnánk. De nem azért, mert maguk a jegyek (hogy Melanctha gyors felfogású és vakmerő, hogy szeret pályaudvarokon és rakodópartokon csatangolni, sötét utcákon kutatni, hogy mindig újabb és újabb izgalmakat keres magának, hogy nem szerette magát gyerekkorában, hogy mindig megteszi a veszélyes dolgokat) inkább valamiféle férfi-„esszencia” megjelenítői, hanem azért, mert olvasói tapasztalatunk – és általában kulturális előfeltevéseink – alapján úgy tudjuk, hogy ezeket a dolgokat elsősorban férfiak ábrázolásakor szokták a szerzők kiemelni.

Ezt a próbát elvégezhetjük az előző szövegeken is: milyen képet alkotnánk Monsieur Récamier-ről, ha szerzője reggeli öltözködési rituáléján keresztül mutatná be³ (vagy ha David őt festette volna meg az emlékezetes pózban)? Vagy mennyire árulkodna jellemükről, ha Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor és Vajda János gyógtárbeli találkozása kapcsán elsősorban apró részleteiben leírt ruházatukról olvasnánk, amikor azok éppen bütyökkencét, bajusz-növesztőt és szakállfestéket vásárolnának? Vagy mennyire szolgálná a férfiaság alságos voltának kigúnyolását az üvegszemét, protézisét, fűzőjét, formatervezett szuszpenzóriumát és parókáját levető öreg szatír nyugovóra térésének ábrázolása? A furcsaság vagy a váratlanság itt nem a jelölt dimenziójában keresendő (hiszen reggelenként feltehetően Monsieur Récamier is fel szokott volt öltözni,

³ Bizony férfiakat nem szokás ilyen jelenetekben mutatni az irodalomban – a férfiak nincs is szüksége a performativitás eszközéül szolgáló ruhára: az ő ruhája legfeljebb játékos jelmez, mely valódi, létező énjének esetleges kiegészítője, ráadásra. Ekként például Szomorú Dezsőnél, *A párizsi regény* elején a nyugati útra vásárolt cilinder csak arra szolgál, hogy tulajdonosa eljátsszék a francia társadalom által várt szerepekkel. Ő nem kíván franciává válni, sőt: olyan kozmopolita, aki mindig önmaga marad, miközben bárki és bármi lehet, illetve lehetne.

ahogyan nagy magyar költők is járhattak gyógytárba, és mindannyian találkozhattunk már vendégajat viselő hiú öregemberekkel), hanem a jelölőjében. Ennélfogva kínálkozik a konklúzió: nemcsak arról van szó, hogy a női és a férfisubjektivitást a társadalom konstruálja, s e konstrukciót bizonyos művek természetessé, mások természetellenessé teszik, hanem arról is, hogy a szubjektum társadalmi konstrukcióként előbb és hatékonyabban mutatható be jelölt helyzetben, mint jelöletlenben, ami azt is jelenti, hogy inkább tárgyi pozícióban, mint alanyiban. De míg Márai, Ignotus, Szócs és Swift szövege természetesként állítja be a hagyományos, azaz a tárgyi pozícióban konstruált női identitást, addig Gertrude Stein, Djuna Barnes és Hilda Doolittle alább következő írása az alanyi pozícióba helyezés révén megfosztja természetességétől ezt a patriarchátusban gyökerező objektum-identitást.

Djuna Barnes 1936-ben adta ki főművét, az *Éjerdő* (*Nightwood*) című regényt, melynek főhőse a rejtélyes Robin Vote, aki nem írható le sem a férfiség/nőiség bináris kategóriái, sem kizárólag emberi jegyek alapján. Az olvasó egy orvosi vizit alkalmával pillantja meg először Robint, aki „fehér flanelnadrágban,” „zilált súlyossággal” alszik – valójában eszméletlenül fekszik – ágyában.

A testéből kilehelt illat jellegében ama földi-húséból, a foglyul ejtett nyirkosságtól mégiscsak oly szárazon szagló gombákéból volt valami, ezt azonban lefödte az ámbraolaj aromája, mely a tenger benső kórja; úgy tetszett, mintha a lány óvatlanul és egészsében bitorolná az álmot. Teste a növényi élet textúráját viselte, alatta pedig valami széles, porózus és álomnyítte vázat érzékelt a szemlélő, mintha az alvás, e romlás hálóján akadt volna fenn a lány a látható felszín alatt. Fejét derengés övezte, amilyen a természetes víz határai körül foszforeszkáló fény – mintha az idétlenül ragyogó rosszra-fordulások sorát aludná végig, s ez volna az élete – zavarba ejtő struktúrája ez a született alvajárónak, ki két világban él – gyermekség és banditaság metszéspontján.

Akár a Vámos Rousseau egyik festményén, úgy feküdt a szalonba szorult dzsungel közepén (a falak, felfogván ezt, elemenekültek), fejadag gyanánt a húsevő növények közé vetve [...]. (44–45)

Robin bemutatása éppoly szokatlan, mint maga a nő. Mintha nem ember, de még csak nem is állat volna, inkább növény – az eszmélet egészen különös dimenziójában létezik. Alvása intenzív; úgy adja át magát az álomnak, ahogyan csak egy öntudatától megfosztott lény képes arra. Ugyanakkor egyszerre több szférában van jelen: a lét és a nemlét, a tudat és a tudattalan, az ártatlanság és a gonoszság határán, egyszerre a fény, a víz és a föld elemében, de egyúttal a szobában és a dzsungelben is, egyként vadállat és áldozat. Ebben a nőben egy morzsányi sincs a társadalom által nőiesnek kikiáltott identitásból (hacsak a természetivel mutatott feltétlen azonosulását nem tekintjük annak), mégis beleszeret az orvost elkísérő Felix, mert a teljes embert ismeri fel benne. Bár Robin nemi identitása esetleges – azt is mondhatnánk, hogy androgunitása szinte véletlenül feminizálódott –, Felix vágya úgy heteroszexualizálódik, hogy annak tárgya mintha a (vad)állati, a növényi és az androgün-embri természet egy darabja volna.

Barnes azt sugallja, hogy a társadalom által konstruált nemi identitásnak semmi köze sincs a szexualitáshoz, az érzékiséghez és a vágyhoz. Ezt a tézist a doktor számos története támasztja alá, köztük az, amelyben egy matróz beleszeret egy lábatlan lányba – pusztán azért, ahogyan hátára rásütött a nap.

[E]rről eszembe jut Mademoiselle Basquette, aki deréktól lefelé volt elátkozva, lábatlan lány volt, olyan a teste, mint egy középkori szidalom. Egy deszka fedélzetén szokta átgurítani magát a Pireneusokon. Ami megvolt belőle, az olcsó, hagyományos módon volt gyönyörű, az arca olyan emberé, aki nem egyvalakinek, hanem egy egész fajnak szolgál megrökönyödésére. [...] egy nap meglátta egy matróz, és beleszeretett. A lány

hegynek fölfelé tartott, és hátára rásütött a nap; nyerget vetített meghajlott nyakára, és megcsillogtatta fején a göndör fürtöket, isteni volt és mindenétől megfosztott, mint egy viking hajó partra vetett orrfigurája. Ezért hát a matróz fölkapta, deszkástul, mindenestül, és magával vitte. (37)

Az amerikai modernista Hilda Doolittle, azaz írói nevén: H. D. 1927-ben írja meg *HERmione* című önéletrajzi regényét, mely több mint ötven évig hever kiadatlanul, de 1981-es megjelenése óta a feminista irodalom és kritika egyik kulcsfontosságú műve. H. D. itt a nemi identitást – a női modernizmus sajátos módján – a maszkok és a nyelv eszközeivel, így elsősorban a harmadik személy (*her*) ironikusan elidegenítő – és egyúttal tárgyiasító –, tárgyi pozícióba helyező perspektívából vizsgálja. Ezen felül a *HERmione* szerzője destabilizálja autonóm énjét, amennyiben nem egységes, stabil identitást feltételez, hanem megsokszorozott identitást, és ennek sajátos „fejlődését” mutatja be.

A regény a fiatal lány, Hermione két, a bohém költőhöz, George Lowdneshez, majd Fayne-hez fűződő szerelmét rajzolja meg. Her beilleszkedésre és szabálytartásra való képtelenségét H. D. a regény egészében, de elsősorban annak első felében, egy szójátékkal teszi érzékletessé: a *Hermione* nevet a *Her* alakra rövidíti. A *Her* homonima, amely nyelvtani alanyként funkcionáló tulajdonnév (a *Hermione* becézése), egyszersmind az angol egyes szám harmadik személyű, nőnemű személyes névmás tárgyas/részeshatározós alakja (*her*). Ugyanúgy nyelvtani alany, mint tárgy: az egyéniséget alanyként és tárgyként egyaránt magában foglalja. A *Her* tulajdonnévként való szerepeltetése azonban rendszerint olyannyira eltávolítja és elidegeníti a személyes névmást, hogy ez az azonosság a tárgyas/részeshatározós és az alanyi szóalak között a referencia elhomályosításához vezet. Mint Shari Benstock rámutat, Hermione úgy éli meg saját magát, mint valamiféle „nyelvtani hibát” s „a nyelv által egy-

idejűleg megnevezhetetlen ének sokaságát” ismeri fel magában (337).

Míg Her első kapcsolatában úgy érzi, szerepet játszik, s közben művészi énjét lassan feladja, addig a Fayne és közte kialakult misztikus erotika úgy keríti hatalmába, hogy közben önmaga maradhat – amit a hősnő nevét körülvevő grammatikai játékok is alátámasztanak. De Fayne-ben is csalódnia kell, s valódi autonóm énje csak akkor születik meg, amikor egyedül marad. Hosszú betegség után fölépül, s első útja a közeli erdőbe viszi, ahol – mint hangjára lelt író – a friss hóba vési első betűit. A két kapcsolat saját kettős énje felismeréséhez vezet, ami lehetőséget teremt számára, hogy az androgunitás ideálját kreatív módon valósítsa meg. Láthatólag Hermione egyik énje sem tesz eleget a nemével szemben felállított normáknak. George számára sohasem tűnik igazán „nőiesnek”: „Soha sem vagy képes rendesen kinézni, mint mások. [...] egyszer olyan vagy, akár egy görög istennő, máskor meg mintha csak egy szenekannát látnék” – mondja a férfi (64 [angolul]).⁴ Hermione parttalan egyénisége azonosulni tud szűkebb pátriájának, Pennsylvániának fáival és egész tájával. Azonosulása mögött azonban az a képessége rejlik, hogy nyomvonalként, térképként vagy kézírásként látja magát: olvashatónak, akárcsak a tájat.

Az erdő kettényílt, s füves tisztásra engedett kilátást, amely felfutott egészen a kora nyári virágoktól fehérülő faágakig. Somfa virága. Pennsylvania. A név benne van az emberben, az ember a névben. Sylvania. Itt születtem. Mielőtt valaki Sylvaniaiaknak nevez el egy helyet, el kellene gondolkodnia. Pennsylvania. Sylvania része vagyok. Fák. Fák. Fák. Somfa, zöldessárga virágú tulipánfa. A fa benne van az emberben. Az ember a fában. Pennsylvania. (80 [magyarul])

⁴ „You never manage to look decently like other people [...] [y]ou look like a Greek goddess or a coal scuttle.” (64)

George nem bizonyul egy fa-asszony megfelelő férfi társának. Tőle „sohasem borulna virágba egy körtefa” (171 [angolul]),⁵ hiszen a férfi csupán egy én nélküli Hermione-ra, egyfajta általánosságban értett nőre vágyik, ráadásul olyanra, aki mindig *Her*, azaz mindig tárgyi pozícióban definiálódik. „Akarta Őt, de, ahogy ő fogalmazta, egy dekoratív Hert szeretett volna” (172 [angolul]).⁶ Az úgynevezett „romantikus rabság” (*romantic thralldom*) (Rachel Blau DuPlessis) előírásait szem előtt tartó kapcsolatban a férfi képtelen Hermione egyéniségét a maga többszörösségében és parttalanságában látni, illetve megérteni azt, hogy jelleme nem lesz kevésbé karakterisztikus vagy markáns attól, hogy szexualitása többes és bizonytalan.

Akármennyire izgalmas is *Her Gart és Fayne Rabb „koncentrikus, meghitt viszonya”* (164 [angolul]),⁷ *Her* egyéniségére nézve veszélyesnek bizonyul. Végül ebből a kötelékből is kiszabadítja magát, csak hogy ráébredjen, immár hozzáfoghat saját szövegének megírásához: „Lába, mint két ceruza, ösvényt rajzolt az erdőn át” (223 [angolul]).⁸ „Most *Her* lába lett az alkotó, keskeny fekete krétavonás a tél fehérén át” (223 [angolul]).⁹ Tehát a nő végre saját szövegét kezdi írni – nyelvben és hóban egyaránt –, s mint az önírás, önteremtés szerzői ágense egyszerre lesz szövegének szubjektuma és objektum.

Az eddig tárgyalt szövegekről a következő mondható el. Először is egyikük sem tűnik a nőiség esszencialista felfogása mellett érvelni: a szövegekből teljességgel hiányzik a női esszenciára, a női princípiumra tett akár legközvetettebb utalás is. Mindegyik írás társadalmi és nyelvi konstrukcióként jeleníti meg a nemi identitást.

⁵ „[W]ould never make a pear tree burst into blossom” (171).

⁶ „He wanted Her, but he wanted a Her that he called decorative” (172).

⁷ „[C]oncentric intimacy” (164).

⁸ „Her feet were pencils tracing a path through a forest” (223).

⁹ „Now the creator was Her’s feet, narrow black crayon across the winter whiteness” (223).

Másodszor: az öt férfi szerző (Márai, Ignotus, Szerb, Szócs, Swift) szövegében mégis egészen másként konstruálódik meg ez a női identitás, mint a női szövegekben. A bonyolult performatív rituálé eredményeként megjelenik a nő, aki tárgyként konstruálódik. Miközben a társadalmi normák tökéletes előadását adja, a nézett és vágyott Másik státuszában rögzül, s ekképp – Zsadányi Edit szavaival – „sosem tapasztalhat[ja] meg a koherens, önmagát beteljesítő, egységes szubjektum helyzetét” (*A másik* 13). Mintha valóban a beauvoiri keret elevenedne meg ezekben a szövegekben: a férfi szerzők az objektivizált Másik alakjában rögzítik a nőt, aki a férfi Énhez képest – mely alanyi és abszolút – lesz a Másik (és sohasem fordítva, azaz a férfi a nőhöz képest), a férfi Énhez való viszonyában definiálódik (*Második* 11). Minthogy a nő a férfihoz képest a Másik, identitása – mint Luce Irigaray rámutat – a férfiban gyökerezik, akár a férfié Istenben (*I Love* 64). A férfi-nő viszony ezzel leképezi az Isten és ember közötti hierarchikus viszonylatot. Másként fogalmazva: minthogy mindkét esetben az alany-tárgy viszony reprodukálódik, a női szubjekció elválaszthatatlan az alávetetés, azaz a szubmisszió folyamataitól. Ez a foucault-i *assujettissement* („A szubjektum”), melyről Butler azt állítja, hogy itt a hatalom úgy hat a szubjektumra, hogy azt az alávetetés és alárendeltség pozíciójában „lépteti életbe” (akár a törvényalkotó a törvényt) (*Psychic* 13). „Az alávetettség (*subjectivation, assujettissement*) paradoxona éppen az,” írja Butler másutt, „hogy a szubjektumot, aki ellenállna az ilyen normáknak, magát is az ilyen normák teszik lehetővé, hozzák létre” (Butler, *Jelentős* 28). Ez a paradox kettősség, tegyük hozzá, magában a *szubjekció* szóban is benne rejlik, hiszen egyszerre jelent alannyá válást és alávetetést.

A női olvasó nehezen tud azonosulni a férfi narrátor perspektívájával, amely azon túl, hogy tárgyként merevíti ki a nőt, olyan értékrendet közvetít, amely – mint Zsadányi Edit rámutat – megkérdőjelezi a női szubjektum lehetőségét: „a férfi narrátor számára a nem tárgyként megnyilvánuló nőiség nem létezik” (*A másik* 83). Csak a feminista kritikai olvasás képes felfedni a szöveg elhallgatásait,

mely a szöveg ellenében olvasva mutat rá a „nőiség kirekesztettségének tradíció[ra],” s „női alakot háttérbe szorító nyelvi-kulturális tradíció[val]” mintegy cinkosságot vállaló narráció mechanizmusaira (96).

Harmadszor: mindkét esetben performatív folyamatokról és ezek eredményeként létrejövő társadalmi-kulturális konstrukciókról beszélhetünk. Míg azonban a férfiak esetében olyan, társadalmi normaként rögzült forgatókönyv szöveghű lejátzásáról van szó, melyben rögzített a tárgyi pozíció és a Másik szubjekciója – Zsadányi Edit szavaival: „egy életüket megelőző kulturális narratíva meséli el, hogyan is éljen egy nő” („Az identitás” 297) –, addig a női szövegekben az előadás fölülírja a normatív elvárásokat, s a performatív folyamat új szubjektumot termel, akinek alanyi pozícióban történő konstituálódását önkonstitúcióként és (a két alanyi pozíció egybeesése miatt) önazonosságként – azaz ágenciaként – olvassuk. Butler érvelését továbbgondolva ugyanis kimondhatjuk, hogy a nő szubjektumpozícióban történő konstituáltsága lesz ágenssége feltétele („Esetleges” 22). A női szubjektum megjelenése tehát nem választható el a nőnek a nyelvben elfoglalt alanyi helyzetétől, azaz az alanyiság szintaktikai formájától; mindez alátámasztani tűnik Seyla Benhabib tételét az alanyiság diszkurzív ideáljáról (*Situating*). A nő csak a Másik diszkurzív pozíciójából kilépve tapasztalhatja meg a szubjektum önazonosságának és egységességének érzetét.

Az idézett női szerzők nőalakjai nem a létező forgatókönyveket játsszák el, hanem új normákat teremtenek, melyek a létezőket fölülírják. Nőalakjaik nem a szubjekcióban konstruálódó „igazi” nők, hanem öntörvényű emberek, akik nem kétpólusú viszonylatban élnek meg nő voltukat. Ha az idézett férfi szerzők szövegei Beauvoir forgatókönyvét játszották el, akkor az idézett női szerzők mintha Irigaray vagy Butler iskolájához tartoznának. Szövegekben ugyanis a nő nem hierarchikusan, azaz a férfival szemben definiálódik, hanem az Irigaray-féle „autonóm szubjektumként” (*Democracy* 134); azaz nem tárgyként jelenik meg a férfi alany mellett, hanem egy másik alanyként, megkétszerezve az alanyiság lehetőségét. A tár-

sadalmi nem bináris rendszeréből, a „heteroszexuális szerződésből,” valamint a hatalom kényszerítő regulájából kilépő szubjektum alternatív lehetőségeket keresve a *gender* rögzítettségének, illetve megsokszorozódásának állapotával találja magát szembe (Butler, *Undoing* 43).

Ha pedig a nő nem a férfival szemben definiálódik, akkor a női szubjektum rögzítetlen lesz. Igazolódni tűnik Sandra M. Gilbert sokak által elfogadott tézise, miszerint a férfi modernisták (Joyce, Eliot, Pound) az „igaz”, illetve a „hamis” ruházat alatt – kosztümtől függően – „igaz”, illetve „hamis” nemi identitást feltételeznek, míg a női modernisták szerint a performatív módon konstruálódó szubjektum – éppen alanyi pozíciója révén – valamiféle androginitás érzetét kelti az olvasóban (pl. Woolf, Stein, Cather, H. D. vagy Barnes regényeiben). A női szubjektum diszkurzív konstrukciója a női ágensséget valóban mintha a rögzítetlenséggel társítaná. Mint Jessica Benjamin fogalmaz: a női szubjektum cselekvési lehetőségének a forrása a különböző szubjektum-pozíciók összecsapásában keresendő (93).

De térjünk vissza a beauvoiri modellhez, mely a nőt a Másik státusában rögzítettként kezeli. Lényegesnek tartom, hogy e rögzítettséget más relációkban is felismerjük, hiszen azonos folyamatok helyezik a Másik tárgyi pozíciójába a nőt, a meleg és az afroamerikai személyt, s a nőiség, a melegség és a feketeség szubjektumtermelő jegyei gyakran átfedéseket is mutatnak. Egyébként már maga Beauvoir is párhuzamot vont a nő és a néger között, amennyiben mindkettőt mint a tárgyi Másikként rögzültet írta le (20). Azóta nyilvánvaló lett, hogy a nőknél és a négereken kívül más társadalmi rétegeket is hasonlóképp konstruálnak a hatalom diszkurzív folyamatai. Minthogy – mint Butler írja – a társadalmi nem, a „rassz”, az osztály, az etnikum, a szexualitás és a regionalitás egymást keresztezve alkotják a diszkurzív identitásokat (*Problémás nem* 43), célszerű a nőket, a feketéket, a melegeket, valamint az etnikai, vallási és osztályszempontból liminális társadalmi csoportokat és rétege-

ket egyaránt kulturálisan imperializált csoportoknak tekinteni (Young 147).

Ezek a feminista és a posztkoloniális kritika által együtt kezelt társadalmi csoportok hasonló módon váltak célpontjaivá a radikális „elmásítás” (*othering*) folyamatainak (l. Bhabha, Said), melyek során a fehér nyugati heteroszexuális férfi megvonja az általa Másiknak tekintett emberektől az énépítés lehetőségét, s kristevai értelemben „kitaszítottá” (*abject*), a szimbolikus rendből kivetetté teszi őket (*Powers*). Ez az abjektfogalom paradox módon szükségesnek tűnik mind a hegemonikus csoportok önazonosságának konstruálásához, mind az elmásított csoportok szubjektumteremtéséhez. Egyrészt ugyanis – mint erre más kontextusban Séllei Nóra rámutat – a szimbolikus rendből kivetett nőnek és a kulturálisan imperializált csoportok többi tagjainak a Másikként történő pozicionálása lesz a feltétele annak, hogy a hegemonikus státust elfoglalók autonóm szubjektuma létrejöhessen („Bevezetés” 10). Másrészt pedig az állati és az emberi, a természeti és a kulturális szétválása nyomán fellépő abjektérzés szükséges általában a szubjektívizációhoz, amennyiben az anyaiból való kiszakadással teremtődik meg az egyedül autonóm individuum kialakulásának a lehetősége. A nő pedig – kölcsönvéve Gayatri Chakravorty Spivak terminusát – mindaddig katakrézis, azaz fogalom helyett álló metafora marad, amíg nem lesz társadalmi nemében alávetett (*gendered subaltern*); ekkor kap lehetőséget a név jelöltté alakítására, azaz a katakrézis katekizmusává változtatására (39–40).

Az alábbiakban néhány kanonikus amerikai irodalmi szövegben fogom vizsgálni a meleg és az afroamerikai karakterek tárgyi pozícióban történő rögzítését, illetve szubjektummá válásuk lehetőségeit.

Herman Melville utolsó nagy munkája a „Billy Budd” című elbeszélés volt, ezen dolgozott halála idején, azaz 1891–92-ben. Billy Budd egy rejtélyes úriember és egy „barbár asszony” gyermeke, tiszta lelkű, szép arcú fiatalember – „Jóképű Matróz” (280), „csinos fiú,” „Szépfíú” (309) –, alakja „akár egy héroszé” (314). „Szívének

örömtüze beragyogta arcának rózsás barnaságát” (314), s „egy megnevezhetetlen valami rajzolta arcára a gödröket, tette hajlékonya izületeit, és táncolt sárga fürtjein, vagyis tette a Jóképű Matrózzá” (315). A hajón mindenki rajongva szereti, ő pedig „született fejedelmek könnyed természetességével fogadta matróztársainak szívből jövő hódolatát” (280): valóban ő a vágy titokzatos tárgya. Mint a szövegben olvassuk: „Némelyek kimossák a holmiját, megjavítják rossz nadrágját, az ács szabadidejében csinos kis fiókos ládát készít neki. Mindenki megtenne mindent Billy Buddnak, s úgy élnek, mint egy boldog család” (284). A szerző szerint nem egy matróz kifejezetten „vonzódik” hozzá: bámulják „fiatalságát és atlétai alkatát”, Babynek szólítják (281), elhalmozzák kedveskedésükkel. A hajó őrpapancsnoka, a gonosz és mindenki által gyűlölt Claggart a „legmélyebb szenvedélyt” (316) érzi Billy iránt, s üldözni kezdi, majd igazságtalanul megvádolja. A beszédhibás Billy nem tudja kimagyarázni magát, csak egy – Claggart halálát okozó – nagy ütéssel tudja elmondani, amit akar. Billy tettéért a törvények értelmében akasztófa jár, s ezen a tényen nem változtat sem a szándékosság hiánya, sem az, hogy a tettes amúgy tisztességes, jószándékú és naiv fiú. Ebben a helyzetben az igazságszolgáltatás lázadásnak minősül. Bár Vere kapitány Billyben „Isten angyalát” látja, aki megérdemelt büntetést oszt, mégis úgy dönt, hogy „az angyalnak akasztófán kell lógnia” (337). A kapitány nehéz szívvel hoz ítéletet – akár Ábrahám, mikor Izsák feláldozását követelte tőle a Mindenható.

A *Dorian Gray képmása*, *Az eltűnt idő nyomában* és a *Halál Velencében* mellett a „Billy Budd” a századforduló éveiben artikulálódó homoszexuális kánon egyik legfontosabb darabja, melynek kiadása a modern homoszexuális identitás irodalmi megjelenésének pillanatát jelöli. Mint Eve Kosofsky Sedgwick rámutat, ez az a korszak, amikor felbukkan a homoszexualitás mint fogalmi kategória (131ff). Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy ez az új fogalmi kategória leginkább a tárgy pozíciójában jeleníti meg a homoszexuális férfit – abban a pozícióban, mely a melegség konceptualizálását megelőzően a női szubjektum számára volt fenntartva. Ennek több

okát is megnevezhetjük. Először is mintha nem volna lehetséges az egynemű szerelmet a heteroszexuális mátrixon kívül elképzelni és megfogalmazni. Ezért jelenik meg a heteroszexuális viszonyok hierarchizáltsága a homoszexuális kapcsolat percepciójában is: bármiféle vágykapcsolat csak úgy képzelhető el, ha az reprodukálja a férfi-nő viszonyt (példa erre a *butch/femme* bináris pár¹⁰). Aki felé a férfivágy irányul, az csak a nő vagy feminizált férfi lehet. Sőt, mintha a tárgyi pozíció már eleve feminizálná azt, aki elfoglalja. Másodszor: a heteroszexualitás-homoszexualitás viszony hasonlóképp reprodukálja a férfi-nő viszonyt: az egyik a naturalizált és jelöletlen, a másik a denaturalizált és jelölt. A melegség fogalma mintegy megörökli a női *gender* számos fogalmi jegyét – sőt, még címkéjét is: az angolban erre példa a *gay* eufemisztikus kód, mely eredetileg prostituáltat jelentett – a prostituált pedig a *par excellence* női (szexuális) tárgy. Harmadszor tehát: a melegség fogalmi kategóriájának 1890-es években történő kialakulása a társadalmi nem binárisnak feltételezett jegyeit keveri össze. Mint ahogyan George Chauncytól, e korszak szakértőjétől megtudhatjuk: a férfiak esetében például a *queerség*¹¹ nem szexuális jegy volt, hanem a női *gender*-konvenciók átvételét jelentette (13).

¹⁰ A *butch/femme* megkülönböztetés a leszbikus párokat is a heteroszexuális mátrixban, azaz férfi-nő relációban értelmezi. Eszerint a *butch* volna a férfias, a *femme* pedig a nőies nő, kapcsolatuk pedig mintegy leképezi a heteroszexuális viszonyokat. Ezt az eredetileg stigmatizáló címkét a leszbikus közösségek gyakran felvállalták/felvállalják, játékosan és parodisztikusan előadva a férfiaság és nőieség közismert szerepeit. (Persze a mindennapi életben a *butch/femme* viszonyulás erősen sarkított. A leszbikus kapcsolatoknak, akár a különböző neműek kapcsolatának, változatos a dinamikája, s a nőiesnek/férfiasnak tulajdonított jegyek mindkét félben tetten érhetőek.)

¹¹ A *queer* angol szó eredeti jelentése „furcsa, különös”. A 19. század végén ez a jelentés egy konkrét új elemmel bővült, s a „feminin férfi” (másként *fairly*, azaz „tündér”) jelentésben terjedt el. A 20. század elején már egyértelműen a szexuális orientáció másságát jelöli; ekkor a homoszexuális férfira utaló kódnév lett. Az 1990-es években a posztstrukturalizmus nyomán kibontakozó úgynevezett *queer* elmélet elsősorban (de nem kizárólag) a szexuális- és *gender*kategóriák essen-

Mindezen túlmenően Billy alakja onnan is nyeri komplexitását, hogy egyszerre lesz a matrózok – főként Claggart – szexuális vágyának a tárgya és a homoszexualitástól való félelmüket, azaz homofóbiájukat kiváltó ágens. A Melville-szöveg sajátos bizonytalansága abban áll, hogy a homoszexualitás fogalmát a vágy és a fóbia, az objektum- és az ágensszerep szétválaszthatatlanságában határozza meg. Emellett tiltott és elfojtott szexualitás kapcsolódik itt össze világotlással, amennyiben Billy azok számára jeleníti meg a hajón a homoszexualitást, akik magukban is felismerik a fiú iránti vágyat. A helyes világotlást ugyanakkor nemcsak a tudás hatalmával ajándékozza meg az érzékeny megfigyelőt, hanem egyben kiszolgáltatottá is teszi: ebben a korban ugyanis a homoszexualitás felismerése homoszexualitást feltételez.

1903-ban jelenik meg Henry James „The Beast in the Jungle” (‘A vadállat a dzsungelben’) című korszakos elbeszélése, melyet első olvasatban a meg nem élt élet bravúros dramatizálásaként értelmezhetünk: John Marcher addig várja, hogy megtörténjen vele az előérzete által biztosnak ígért nagy esemény, amíg eltékozolja az életét. Marcher tipikus James-hős, aki – féltékenységéből, óvatosságból vagy hősies lemondásból – soha nem ismeri meg az érzelmek megélésének élményét. Nem tud saját önzésén túllépni, képtelen arra, hogy éljen May Bartram barátságának és/vagy szerelmének nagy lehetőségével. Nem ismeri fel a vágyat önmagában, nem ismeri meg a szenvedélyt, s mindezt csak a nő halála után döbben rá.

Elméletileg kicsit izgalmasabb a történet homoszexuális értelmezése, melyet Sedgwick fogalmazott meg elsőként (195–212). Szerinte az úgynevezett homoszexuális pánik tematikája az egész szövegen végigvonul. Marcher szexuális vágya akkor artikulálódik, amikor az elbeszélés végén egy gyászoló férfi fájdalomtól meggyötört arcát pillantja meg a temetőben. De fájdalmát nem az elszalasz-

cializmusát és binaritását tagadva tanulmányozza a határátlépések legkülönbözőbb eseteit, kiterjesztve a *queer* fogalmát a (dekonstrukció által is megkérdőjelezett) karteziánus dualizmusok egyéb változataira.

tott heteroszexuális románc gondolata váltja ki, hanem a meg nem élt homoszexualitás döbbenete.

Valójában ennél még többről van szó. James nem fedi fel Marcher titkát, sőt, felfedhetetlenségében állítja elénk – olyan metafizikai hiányként, mely éppen mint üres jelölő foglalja el a metafizikai közép-pontot. A titok és a kimondhatatlanság trópusa adja azt a kulturális keretet, mely a homoszexualitás beszédmódjához kapcsolja. Bár a melegség mindvégig nem jelenik meg jelöltként – egyetlen utalás sem történik homoszexuális vágyra –, a meleg identitás mégis megkonstruálódik: éppen az elhallgatás, a hiány és a kihagyás trópusainak segítségével. Nem tarthatjuk véletlennek, hogy az azonos neműek közti szerelmet előérzetében megélt férfi önmagát és a témát kizárólag tárgyként, a beszélgetés tárgyaként képes kezelni. A John és May közti barátság valójában e tárgyként jelen levő titok köré épül: a nárcisztikus kényszertől hajtott John újra meg újra rejtélyes vágyáról kíván beszélgetni a nővel. May pedig az egyetlen, akivel a férfi meg tudja osztani fájdalmas titkát: mégpedig nemcsak azt, hogy ez a titok létezik, hanem azt is, hogy olyan, mely nem fedheti föl magát. A homoszexualitás frissen alkotott fogalmának fontos eleme lesz tehát nemcsak a barátságot átható szükségszerű titokzatosság, illetve a narratívát meghatározó kódoltság, de a homoszexuális férfi, illetve általában a homoszexualitás tárgyi pozícióban történő rögzítése is.

A fogalomalkotásban tetten érhető pragmatikai előfeltevés szerint létezik ugyan homoszexualitás, de csak mint titok és stigma, azaz nem lehet róla beszélni. Mindeközben az előfeltevést felülíró szerző úgy nem beszél a homoszexualitásról, hogy közben éppen a titkolózás, valamint a tárgyi pozícióba helyezés kényszeressége révén fedi fel azt. Pragmatikai szempontból úgy fogalmazhatunk, hogy míg az előfeltevés, a preszuppozíció megengedi a homoszexualitás létezését, tagadva a róla való beszéd lehetőségét, addig az állítás, a „pozíció” megteremti a róla folyó beszéd lehetőségét, de csak mint tárgyat konstruálja meg. Másként szólva: e korai diszkurzív konstrukció tárgyi pozícióban rögzíti a homoszexualitás fogalmát.

Az afroamerikai James Weldon Johnson 1912-ben névtelenül adja ki a fő művének tekintett *The Autobiography of an Ex-Colored Man* („Egy valamikori színes bőrű férfi önéletrajza”) című regényét, melyet azután 1927-ben már saját neve alatt jelentet meg. A történet szerint a nevenincs férfi Georgia államban születik. Anyja világos bőrű félvér asszony, apja előkelő fehér úr, aki bőkezűen támogatja az asszonyt. A fiú az iskolában tapasztalja meg, hogy fehér bőrszíne ellenére a társadalom színesbőrűnek tekinti. Anyja hirtelen halála után a remélt egyetemi tanulmányokból sem lesz semmi, s a fiatal ember zongoristahetségét próbálja kamatoztatni. New Yorkba költözik, ahol (fekete?) szerencsejátékosként él, miközben (fehér?) ragtime-zongoristaként különböző klubokban játszik. Egy gazdag fehér férfi alkalmazza, akivel hosszú európai körutakat tesz. Faji identitását mindvégig bizonyos ambivalenciával éli meg: a társadalom fehérbőrűként kezeli, de milliomos pártfogója mellett éppúgy kitarított ágyasként él, mint a rabszolgatartás évszázadai alatt néger nők százezrei éltek a déli fehér férfiak szolgálatában. Bár néha erőt vesz rajta a szándék, hogy az afroamerikai kultúrában és hagyományokban elmerülve felvállalja négerségét, legtöbbször mégis magát fehérnek mondva mozog a New York-i társadalomban. Fehér menyasszonyának sokáig nem meri bevallani, hogy „félvér,” s miután megteszi, a lány csak hosszú habozás után szánja rá magát a házasságra. Két gyermek apjaként végül a fehér identitást választja, amit mintha isteni büntetésként követne felesége halála.

Az önéletrajzként olvasott regény nemcsak a faji, hanem a társadalmi nemi és a szexuális identitás váltásainak, azaz a *gender*- és a szexuális *passing* története is. Valójában ellentétes *passing*ról van szó, a névtelen főhős ugyanis alapvetően heteroszexuális fehér férfiként él, majd később veszi fel a feminizált homoszexuális néger identitást. De tulajdonképpen mindkét énjét tettetésként éli meg: előbbi esetet hazugságnak mondja, amikor is nemcsak néger voltát kell eltitkolnia a társadalom elől, hanem homoszexuális hajlamait és általában a nőihez hasonló életformák iránti vonzalmát is, míg utóbbit lépésről lépésre kell megkreálnia. Végül egyszerre vállalja

föl az afroamerikai, a nő és a homoszexuális férfi szerepét, azaz egyfajta mozgó és hibrid identitást, melyeknek az a közös vonása, hogy mind tárgyi pozícióban rögzíti, valamint hogy mindegyiket konstrukcióként éli meg. Az *Autobiography* névtelen hőse Patricia Waugh tételét tűnik bizonyítani, miszerint a marginalizált csoportok tagjai már jóval a posztmodern szubjektumfogalom megjelenése előtt konstruáltként tapasztalják meg identitásukat:

[A] domináns kultúra marginalizált szereplői számára nem a valamely belső lényeg tükröző, hanem a személytelen és társadalmi hatalmi viszonyok által konstruált identitás képzeletalkotta éntudatuk fő elemét már jóval azelőtt, hogy a posztstrukturalisták és a posztmodernnek fogalmazni kezdték volna a maguk kiáltványait. (58)

Az alanyi és a tárgyi pozíció közti ingadozását a regény két emblematikus jelenete közvetíti. Az első valóságos lacani jelenet, melyben tükörbe tekintve próbálja megtudni, ki is ő: fekete vagy fehér, nőies vagy férfias, az, aki néz, vagy az, akit néznek (784). Végül a tükörben, azaz a tárgyi pozícióban megjelenő feminizált mulatt alak mellett dönt. A másik fontos jelenet során, egy lincselés nézőseregébe vegyülve, azaz fehéreként figyeli a látványosság tárgyát: a haldokló néger férfit (850–51). Mindkettőre jellemző a bőrszín szerinti sze-reosztás: a fehér ember néz, míg a fekete az, akit néznek.

Nella Larsen a harlemi reneszánsz nőíróinak egyik legjelentősebbike, aki az öntudat és az identitás kérdését a többszörösen marginalizált, olykor homoerotikus vágyat érző színes bőrű nők szem-szögéből, azaz a „rassz”, a nem és a szexualitás bonyolult összetettségében vizsgálja. A *Passing* című regény – melynek magyar címe „Színlelés” lehetne – a faji kettősségből eredő skizofrén állapot (Huggins 159), a kettős kötődések és a társadalmi-kulturális konfliktusok témáját dolgozza föl, elvetvén a hagyományos tételt, mely szerint az asszimiláció volna a felemelkedés szükségszerű útja. Középpontjában két gyermekkori barátnő, Irene Redfield és Clare

Kendry sorsa áll, akiknek világos bőre könnyen lehetővé teszi számukra a fehérek közti elvegyülést, a bőrszínváltást, a színesbőrűség eltagadását, illetve a fehér származás színlelését. De a barátnők más és más utat választanak: míg Irene sikeres néger orvos férjével élvez a fekete középosztály kényelmes és biztonságos életét, addig Clare egy gazdag fehér férfi feleségéeként „elhagyja fáját”. De, írja Deborah McDowell, mintha egymáshoz való egyre erősebb (talán szexuális) vonzódásuk mindkettejük számára fontosabb volna, mint házasságuk (xxvi).

Siobhan B. Somerville szerint a regény egyaránt olvasható a faji és a szexuális színlelés történeteként. A viharos kapcsolatból egyikük sem kerül ki makulátlanul: anyagi biztonsága és társadalmi tekintélye érdekében Irene elfogadja a tradicionális afroamerikai házasságok hierarchikus erőviszonyait, Clare pedig a bőrszín alkotta csapdából való kitörés reményében egy alapvető élethazugságra építi énközpontú világát. Amikor végül fehér férje előtt lelepleződné, egy hatodik emeleti ablakból kizuhanva hal meg. Larsen két nőalakjára két különböző női szerepet oszt: Irene nézőként, Clare pedig előadóként jelenik meg, aki magát fehérnek tetteve vesz részt a társadalom nagy maszkabáljában (*masquerade*), s magára öltve a fehér nő álarcát szabályosan eljátssza a „rassz” hegemonikus társadalmi forgatókönyvét.

A példákat még sokáig sorolhatnánk. Arthur Miller *Pillantás a hídról* (*A View from the Bridge*) című drámájában Rodolpho homoszexualitása tárgyi pozícióban feminizálódik:

Platinaszőke haja van. Érti, mit mondok? [...] Várjon egy percig. Mondok önnek valamit. Énekel. Ez, mondjuk, rendben is volna. De egyszerre csak olyan magas hang jön ki a torkán, hogy akaratlanul is megfordulok. Tudja már, mire gondolok? [...] [ért a varráshoz – szétfejt a régi ruhát és újat szab belőle] És ezt olyan bájosan csinálta, mint valami angyal – meg lehetett volna csókolni, olyan bájos volt. [...] De a kikötőben kine-

vetik [...] Szinte szégyellem magam miatta. Papírbabának meg Szőke Tündérnek nevezik. (417)

Oscar Wilde, *Dortan Gray arcképéről* és Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című művéről hasonlóképp elmondható, hogy Dorian, illetve Krisztián – tárgyi pozícióban – feminizálódik és homoszexualizálódik.

WILDE:

Igazán csodálatosan szép volt, finoman ívelt skarlát ajkával, nyílt, kék szemével, göndör aranyhajával. Volt valami az arcában, ami nyomban bizalmat gerjesztett iránta. Az ifjúság nyíltsága volt rajta s az ifjúság szenvedélyes tisztasága. Érezni lehetett, hogy még makulátlan a világ sarától.

[...]

Csodálatosan szép arca van. És a Szépség a Szellem egy formája [...] A világ igazi titokzatossága az, ami látható, nem az, ami láthatatlan. [...] az istenek jók voltak Önhöz. (20)

NÁDAS:

Vastag szája elnyílt, pillája megrebbent, arcának világosan barnás bőre mintha a visszafojtott izgalomtól sötétedett volna el, szemében beszűkültek a fekete pupillák, ami által még tágabbra látszott nyílni a halványzöld írisz; azt hiszem, nem is annyira arcának formái, a széles és könnyen ránduló homlok, a vékony orcák, a gödrös áll és az aránytalanul kicsi, majdnem hegyes s talán még kialakulatlan orr gyakorolták rám a legmélyebb és legfájdalmasabb szép hatást, hanem a színek: a bőr barbáran érzéki barnájából elővilágító szem zöldjében volt valami elvontan légies és magasba törő [...] (I: 57)

Ha a narratíva csak utal a férfiak közti vágy lehetőségére, a férfitest azonmód látványként objektizálódik és feminizálódik. Nádas ké-

sőbbi regényei, köztük a *Párhuzamos történetek* e tézis kimeríthetetlen példatárát nyújtják: „Végigpillantott a testén, a látvány most is elégedettséggel töltötte el, mintegy érdeemesnek érezte a testét, hogy megajándékozza őket a látványával” (I: 116).

A fentiekben lényegében három scenáriót vizsgáltam. Az az eset tűnik a leggyakoribbnak, amikor a nő tárgyi helyzetben konstruálódik; a nő itt a heteroszexuális vágy és diszkurzus tárgya. A második eset az volt, amikor a nő cselekvő-beszélő-vágyakozó alanyként jelenik meg. Szexualitása ekkor rögzítetlenné válik – egyébként éppúgy, ahogyan a bőrszín is, már ahol ez lehetséges. A rögzítetlenség tehát a nő ágenssé válásának a feltétele – de legalábbis velejárója. A harmadik esetben a tárgyi szubjekció pozíciójába nem nő, hanem meleg férfi vagy afroamerikai nő vagy férfi kerül; itt mintha maga a tárgyi pozíció feminizálná (és ezzel homoszexualizálná) a férfit, vagy tenné jelöltebbé a „rassz” jegyeit. Ez esetben a tárgyi pozícióban rögzítettség nemcsak a nőtől, hanem a meleg férfitől és az afroamerikaitól is megvonja a szubjektummá válás lehetőségét.

Rövid konklúzióm lényegében az, hogy a szubjektumtermelés döntően a tárgyi vagy alanyi pozíció kényszerétől, illetve – ha megengedett – a kettő közti választás lehetőségétől függ. Valójában a társadalmi elvárások is erre a választásra vonatkoznak, s így előbbi esetben performanszról, utóbbi esetben a társadalmi normát felrúgó performativitásról beszélhetünk.

Számomra ezt jelenti Séllei Nórának a jelen kötethez írt bevezetőjében felvetett állandó írottság folyamata: amikor is a szubjektum a tárgyi és az alanyi pozíció között csúszik el minduntalan, mozogva a szubjekciót rögzítő tárgyi beírottság és a beírottságot felszabadító alanyi választás között – azaz a performansz és a performativitás között. E folyamatos csúszkálás és mozgás eredményeként aztán izgalmas határátlépések is születhetnek – főként a posztmodern szövegekben. De ez már egy későbbi eszmefuttatás témája.

Idézett irodalom

- Bartky, Sandra Lee. „Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja”. Ford. Keresztes György. *Magyar Filozófiai Szemle* 36.3–4 (1992): 434–45.
- Barnes, Djuna. *Éjerdő*. Ford. Széky János. Pozsony, Kalligram, 1994.
- Benhabib, Seyla. *Situating the Self – Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. New York, Routledge, 1992.
- Benjamin, Jessica. *Shadow of the Other – Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York, Routledge, 1998.
- Benstock, Shari. *Women of the Left Bank – Paris, 1900–1940*. Austin, U of Texas P, 1986.
- Bhabha, Homi K., „A Másik kérdése – sztereotípiák, diszkrimináció és a kolonializmus diskurzusa”. Ford. Sári László. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal et al. Bp., Osiris, 2002. 630–643.
- Braidotti, Rosi. „Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject”. *Hypatia* 8.1 (1993): 1–13.
- Butler, Judith, „Esetleges alapok – A feminizmus és a »posztmodern« kérdés”. Ford. Örlösy Dorottya. *Thalassa. Pszichoanalízis – Társadalom – Kultúra* (1997.1): 11–31.
- . *Jelentős testek – A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Bp., ÚMK, 2005.
- . „Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. Szerk. Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury. New York, Columbia UP, 1997. 401–417.
- . *Problémás nem – Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Feminizmus és történelem. Bp., Balassi, 2006.
- . *The Psychic Life of Power – Theories in Subjection*. Stanford, Stanford UP, 1997.
- . *Undoing Gender*. New York, Routledge, 2004.
- Chauncy, George. *Gay New York – Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890–1940*. New York, Basic Books, 1994.
- De Beauvoir, Simone. *A második nem*. Ford. Görög Livia és Somló Vera. Bp., Gondolat, 1971.
- DuPlessis, Rachel Blau. „Romantic Thralldom and »Subtle Genealogies« in H.D”. *Writing Beyond the Ending – Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington, Indiana UP, 1985. 66–83.
- Foucault, Michel. „A szubjektum és a hatalom”. *Pompeji* IV.1–2 (1994): 177–87.
- Gilbert, Sandra M. „Costumes of the Mind – Transvestism as Metaphor in Modern Literature”. *Writing and Sexual Difference*. Szerk. Elizabeth Abel. Chicago, U of Chicago P, 1982. 193–219.
- H. D. [Hilda Doolittle]. *HERmitone* [angolul]. New York, New Directions, 1981.
- . *HERmitone* [magyarul]. Ford. Szekeres Andrea. Részletek: Bollobás Enikő, „Hogy szeresd női tenmagad – Amerikai modernista nőírók és a nőgyűlölet”. *Az ész, a test és a lélek anatómiája*. Szerk. Tímár Katalin. Bp., Ludwig Múzeum, 2004. 83–93.
- Huggins, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. London, Oxford UP, 1971.
- Ignotus, „Madame Récamier”. *Ignotus válogatott írásai*. Bp., Szépirodalmi, 1969. 103–104.
- Irigaray, Luce. *I Love to You – Sketch of a Possible Felicity in History*. New York, Routledge, 1996.

Irigaray, Luce. *Democracy Begins Between Two*. New York, Routledge, 2001.

Johnson, James Weldon. „The Autobiography of an Ex-Colored Man”. *The Norton Anthology of African American Literature*. Szerk. Henry Louis Gates, Jr., Nellie Y. McKay. New York, Norton, 1997. 776–861.

Kristeva, Julia. *The Powers of Horror – An Essay in Abjection*. New York, Columbia UP, 1992.

McDowell, Deborah E. „Introduction to *Quicksand and Passing*”. Nella Larsen, *Quicksand and Passing*. Szerk. Deborah E. McDowell. New Brunswick, Rutgers UP, 1986. ix-xxxiv.

Márai Sándor. *Ég és föld*. Bp., Helikon, 2001.

Melville, Herman. „Billy Budd”. Ford. Szász Imre. *Amerikai elbeszélők*. I. Bp., Európa, 1985. 279–367.

Miller, Arthur. *Pillantás a hídról*. Ford. Máthé Elek. *Drámák*. Bp., Európa, 1963. 377–454.

Nádas Péter. *Párhuzamos történetek*. Pécs, Jelenkor, 2005.

Oravecz Imre. *1972. szeptember*. Bp., Magvető, 1988.

Said, Edward. *Orientalism*. London, Routledge, 1978.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Eptstemology of the Closet*. Berkeley, California UP, 1990.

Séllei Nóra. „Bevezetés”. Séllei szerk. 9–20.

–. „Mért félünk a farkastól? – Feminista kultúrakritika és gender studies – itt és most”. *Disputa* IV.6 (2006): 4–11.

– szerk. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Debrecen, Csokonai, 2006.

Somerville, Siobhan B. *Queering the Color Line – Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham, Duke UP, 2000.

Spivak, Gayatri Chakravorty. „Feminizmus és dekonstrukció ismét – egyezkedések”. *Sétáló agyak – Kortárs feminista diskurzus*. Szerk. Drozdik Orsolya. Bp., Kijarat, 1998. 9–49.

Szerb Antal. *A varázsló eltöri pálcáját*. Bp., Magvető, 1969.

Szomory Dezső. *A párizsi regény*. Bp., Athenaeum, 1929.

Szócs Géza. „Találkozás a József téren”. *Párbaj avagy a huszonharmadik hóhullás*. Kolozsvár-Napoca, Dacia, 1979. 64–65.

Stein, Gertrude. *Három élet*. Ford. Beck András, Kúnos László, Pusztá Dóra. Bp., Magvető, 1997.

–. „Madame Récamier – An Opera”. *Gertrude Stein Reads*. New York, Caedmon Cassette Records, 1972.

Swift, Jonathan. „A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik”. Ford. Ferencz Győző. *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*. I. Bp., Európa, 1986. 632–635.

–. „A Beautiful Young Nymph Going to Bed”. *The Arnold Anthology of British and Irish Literature*. Szerk. Robert Clark, Thomas Healy. London, Arnold, 1997. 600–602.

Waugh, Patricia. „A posztmodern és a feminizmus – Hová tűnt a sok-sok nő?” Ford. Séllei Nóra. Séllei szerk. 56–92.

Wilde, Oscar. *Dorian Gray arcképe*. Ford. Kosztolányi Dezső. Bp., Filum, é. n.

Young, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, Princeton UP, 1990.

Zsadányi Edit. *A másik nő – A női szubjektivitás narratív alakzatai*. Bp., Ráció, 2006.

–. „Az elveszett hangok nyomában – Gertrude Stein, *Tender Buttons*.” *Hang és szöveg*. Szerk. Bednadicz Gábor et al. Bp., Osiris, 2003. 528–550.

–. „Az identitás áthelyeződése Gertrude Stein *Három élet* és Kathy Acker *Don Quixote* című regényében”. *Az elbeszélés módozatai – Narratíva és identitás*. Szerk. Józán Ildikó, Kulcsár-Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. Bp., Osiris, 2003. 294–309.